

Künstlichkeit als Kunst.

Fragmente zu einer postmodernen Theorie
der Pop- und Rockmusik

Authentizität: →Pet Shop Boys,
→Bowie, David, →Künstlichkeit.

Beatles, The: Schon ab etwa 1966 zeigen sich in einigen Veröffentlichungen der B. (möglicherweise erstmals in der Popmusik) zahlreiche Merkmale postmodern zu nennender Kunstvorstellungen, ohne dass zunächst moderne Ideale aufgegeben werden – so etwa das Bemühen um ständige Innovation und steigende Komplexität sowie die Vermeidung der Wiederholung älterer Stilmerkmale vor allem auf (1966) und (1967a). Besonders ausgeprägt finden sich Merkmale postmoderner Kunst auf *Sgt. Pepper*, dem sog. *Weißes Album* (1968) und den weiteren Single- und EP-Veröffentlichungen dieser Jahre. Schon auf dem vom Pop-Art Künstler Peter Blake gestalteten Cover zu (1967a) begegnen sich, etwa in Gestalt von Karlheinz Stockhausen und Stan

Laurel, →Hoch- und Popularkultur; auch das postmoderne Rollenspiel, die betonte →Künstlichkeit und das (post-strukturalistische) Infragestellen der (Autoren-)Identität finden sich im *Sgt. Pepper*-Konzept verwirklicht. Noch stärker ist in musikalischer Hinsicht *The Beatles* (1968) von →Pastiche und Mehrsprachigkeit geprägt. Eine bis dahin ungekannte →Pluralität unterschiedlichster musikalischer Idiome steht hier nebeneinander, ohne dass auf einer Meta-Ebene eine sinngebende Einheit entstünde. Selbst innerhalb einzelner Stücke wird diese postmoderne Idee verwirklicht (*You know my name, look up the number*-1996). Weiterhin waren es die B., die schon vergleichsweise früh mit Zitaten (*All you need is love*-1967b, *Back in the U.S.S.R.*-1968) und Selbstreferentialität (*Only a Northern Song*-1969a, *Glass Onion*-1968) die organische Ganzheit des →Werks in Frage

stellten und auch mit der Offenlegung von Arbeitsprozessen und fragmentarischen Formen experimentierten (*Abbey Road*-1969b, *Wild Honey Pie*-1968). Dabei gab es keine Berührungsängste zu außereuropäischer Musik und zur sog. Hochkultur (Streichquartett auf *Eleanor Rigby*-1966), deren esoterische Errungenschaften durch die B. ein Millionenpublikum erreichten (*Revolution 9*-1968), was wiederum mit einer zunehmenden Akzeptanz populärer Musik im hochkulturellen Diskurs führte. Erfolge erzielten mit dieser Verbindung der Kultursphären auch z.B. Procul Harum oder Moody Blues, bei keiner anderen Gruppe zeigt sich Postmodernes jedoch bereits in den 1960er Jahren so ausgeprägt.

Disk.: *Revolver* (1966), *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967a), *All you need is love* (1967b), *The Beatles* (1968), *Yellow Submarine* (1969a), *Abbey Road* (1969b), *Anthology 2* (1996).

Bowie, David (*1947): Britischer Künstler, in dessen Werk und Imagekonstruktion sich schon früh zahlreiche Merkmale des Postmodernen in radikaler Ausprägung erkennen lassen. Bereits in den ersten Veröffentlichungen, die ihre Inspiration u.a. aus der Kunst Warhols und

B.s schauspielerischer Ausbildung beziehen, manifestieren sich hohe künstlerische Ambitionen. Ausgehend von diesen Quellen lässt sich B.s Kunstauffassung verstehen, die mit dem im Rockbereich weit verbreiteten, auf romantischer Bestimmung von Authentizität beruhenden künstlerischen Selbstverständnis nur wenig gemein hat, sich oft sogar gerade aus dessen Ablehnung speist: Nicht 'Ehrlichkeit' als Kongruenz von Privatperson und Werk steht im Zentrum B.s Schaffens, sondern vielmehr das offen zu Tage tretende Rollenspiel mit verschiedenen Masken ('Ziggy Stardust', 'Aladdin Sane', 'Thin White Duke'), wobei mit den Grenzen von fiktiver und tatsächlicher Persönlichkeit bewusst gespielt wird (vgl. 1972). Glamour, Inszenierung, →Künstlichkeit und das Kokettieren mit wirtschaftlichen Interessen treten an die Stelle persönlichen emotionalen Ausdrucks (vgl. *Star*-1972). Dabei stehen Kostümierung, Show (→Oberfläche) und zugrunde liegendes künstlerisches Konzept zumindest gleichberechtigt neben der Musik. Dies alles geschieht sehr reflektiert und selbstbestimmt, so dass B. die künstlerische Authentizität dennoch nicht abgesprochen wird. B. verweigert sich so nicht nur der

Festlegung auf ein einziges Image, mit dem beständigen Wechsel seines Äußeren geht auch ein Nacheinander unterschiedlichster musikalischer Idiome einher (Singer/Songwriter, Hard Rock, 'Plastic Soul', Industrial, Disco, Drum'n'Bass), was dazu führt, dass man B. ob dieser →Pluralität als "Chamäleon der Rockmusik" bezeichnet, da sein vielseitiges Schaffen nicht auf einen einheitlichen (Meta-)Personalstil zurückzuführen ist.

Daneben finden sich in B.s Musik zahllose weitere postmoderne Stilmittel: (Diskurs-)grenzen werden überschritten nicht nur zwischen →Hoch- und Popularkultur, sondern auch in geschmacklicher und sexueller Hinsicht sowie bei der Orientierung an außereuropäischen Klangwelten auf (1979) und dem Verbinden verschiedener Kunstgattungen. Zitate finden sich in großer Zahl (*Zeros*-1987, *Young Americans*-1975), ebenso →Intertextualität und Selbstreferenzen (*Ziggy Stardust*-1972, *Ashes to Ashes*-1980, *Buddha of Suburbia*-1993). Somit ist B. als einer der progressivsten postmodernen Popmusiker zu kennzeichnen, der – inspiriert durch ein großes Interesse an zeitgenössischer Kunst – postmoderne Konzepte in besonderer Radikalität und

Kreativität in die Popmusik brachte und zahlreiche vergleichbare und weitergehende Phänomene in New Wave und der Musik der 80er Jahre anregte.

Disk.: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972), *Young Americans* (1975), *Low* (1977), *Lodger* (1979), *Scary Monsters* (1980), *Never let me down* (1987), *Buddha of Suburbia* (1993).

Dekonstruktion: →Intertextualität, →Postmoderne.

Doppelkodierung: →Hoch- und Popularkultur.

Erhabene, das: Ästhetische Kategorie, die zunächst von Burke und Kant geprägt, dann zu einer zentralen Kategorie romantischer Ästhetik wurde. Durch Lyotard (1979) gewann sie an Aktualität für die postmodernen Diskurse, in denen allerdings weniger die Undarstellbarkeit des Überwältigenden oder die mit der Erfahrung des Unfassbaren einhergehende Unlust problematisiert wird, als vielmehr die durch Doppelkodierung und Mehrsprachigkeit unmöglich gewordene ganzheitliche Erfassung des postmodernen Kunstwerkes. Noch weiter entfernt Behrens die Kategorie des E.n von ihrer ursprünglichen Bedeutung,

wenn er sie als "das Paradigma der postmodernen Ästhetik" (1998: S. 42) auf die Popmusik anwendet, in der es mehr noch als in anderen Künsten "nicht um Wahrheit geht (...), sondern um Intensität, um Gefühl" (ebd.). Als auf das hedonistische Erlebnis des E.n, Transzendenten abzielend deutet Behrens die Überdimensionierung von Sound und Show in Disko und Konzert. Im Sinne des Postmodernen sei für die Popmusik generell die Pluralität von Rezeptionsmöglichkeiten und die Wirkung der Oberfläche zentral, nicht die Vermittlung eindeutigen Sinns (vgl. ebd.: S. 175, 213).

Abgesehen davon, dass ein solcher Begriff des E.n nur noch wenige Gemeinsamkeiten mit seinen primären Inhalten aufweist, entspricht Behrens' Postmoderne-Verständnis nicht dem Lyotard'schen oder Welsch'schen, denen es nicht um die Dekonstruktion von Wahrheit und Sinn generell geht, sondern um die philosophisch fundierte Absage an das Primat nur einer Wahrheit, eines Sinns, einer Vernunft.

Lit.: Behrens, Roger (1998): *Ton Klang Gewalt. Texte zu Musik, Gesellschaft und Subkultur*. Mainz: Neumann; Lyotard, Jean-François (1979): *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Dt. (1982): *Das postmoderne*

Wissen. Ein Bericht. Bremen: Impuls & Association.

Fragment: →Werk, →Beatles.

Hoch- und Popularkultur: Eine ästhetische und gesellschaftspolitische Intention postmoderner Künstler ist die Aufhebung des aus der Moderne übernommenen Gegensatzes von H., wie sie bspw. von Adorno kategorisch vertreten wurde.

Nachdem um 1960 in der nordamerikanischen Literaturwissenschaft die Debatte um eine 'postmodern' genannte Literatur begonnen hat (Howe 1959), fordert Fiedler in seinem programmatischen Aufsatz *Cross the Border - Close the Gap* (1969) die Aufhebung der Trennung einer Kunst für 'Gebildete' und einer Kunst für 'Ungebildete'. In einem so verstandenen Postmodernismus soll die Kluft zwischen Künstler und Publikum genauso geschlossen werden wie zwischen Professionellem und Amateur. Demnach ist der postmoderne Literat für Fiedler ein 'Doppelagent', der zwischen beiden Seiten nicht mehr trennt, sondern sich mit Hilfe der 'Doppelkodierung' ein breit gestreutes Publikum erschließt, welches die jeweils 'lesbaren' Teile dekodiert.

Im Bereich der Pop- und Rockmusik ist ein frühes Beispiel für diese Arbeitstechnik bei den →Beatles in dem Stück *Revolution 9* (1968) zu beobachten. Dem Bereich der sog. Hochkultur - hier: Avantgarde - entstammende Verfahrensweisen, Aufführungspraxen, Instrumente und Materialien werden in zunehmendem Maße in die Pop- und Rockmusik integriert. Can berufen sich auf Stockhausen, Kraftwerk benutzen Gestaltungsmittel der Elektronischen Musik, Deep Purple wählen die Form des klassischen Konzerts, diverse Art-Rock-Gruppen nutzen Material der abendländischen Kunstmusik.

Daneben ist in aktueller Musik eine Tendenz erkennbar, eigene Musik mit der bereits in den 'hochkulturellen' Kanon eingegangener Künstler der Pop- und Rockmusik zu 'veredeln'; so kollaborieren die →Pet Shop Boys mit →David Bowie (1996), Puff Daddy recycelt Led Zeppelin (1998) und The Police (1999). Diese mit Fiedler als Doppelkodierung zu identifizierende Technik generiert eine Diversifikation des Publikums, das von der Leserschaft von Teenagermagazinen bis zu deren Eltern reicht und die Musik in jeweils unterschiedlichen Kategorien versteht und be-

wertet. Es zeigt sich, dass erst die Vertrautheit mit den *beiden* 'Sphären' des Hohen und Populären dem Interessierten ein umfassendes Verständnis ermöglicht. Dem überwiegenden Teil der Rezipienten geht die jeweils nicht dekodierbare Sphäre jedoch am Arsch vorbei.

Lit.: Adorno, Theodor W. (1991): *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht (7. Aufl.); Denger, Dieter (2000): 'Ich bin ein Haufen Dreck'. Sagt Robbie Williams in einem Gespräch unter Popstars zu Neil Tennant von den Pet Shop Boys. *Intime Bekenntnisse zum Start der neuen Platte*. In: *max*, September, S. 32-35; Fiedler, Leslie (1969): *Cross the Border - Close the Gap*. In: *Playboy* (USA), Dezember, S. 151, 230, 252-254, 256-258; Howe, Irving (1959): *Mass Society and Postmodern Fiction*. In: *Partisan Review*, XXVI, S. 420-436; Obst, Andreas (2000): Lennon und Fußball. Robbie Williams erkennt sich. (= Kritik des Albums "Sing when you're winning"). In: *FAZ* vom 8. September, S. 58; Welsch, Wolfgang (1997): *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag (5. Aufl.).

Disk.: Beatles, The (1968): *The Beatles*; Bowie, David (1996): *Hallo Spaceboy* (Remix by the Pet Shop Boys); Puff Daddy (1997): *I'll be missing you*; Puff Daddy / Jimmy Page (1998): *Come with me*; Williams, Robbie (2000): *Sing when you're winning*.

Intertextualität: Poststrukturalismus sowie Dekonstruktion gehen von einer totalitären Veranlagung von Diskursen und der dabei gebrauchten

Sprache in einer zum Systemzwang tendierenden Gesellschaft aus. Als Gegenmittel begreifen sie subversive Diskurskritik und Diskursanalyse bzw. dekonstruktivistische Verfahrensweisen beim Lesen und Schreiben von Texten. Dem zugrunde liegt die Vorstellung, dass alles als ein Text aufgefasst werden kann, der durch einen anderen entstand und wiederum auf einen anderen verweist. In diesem Zusammenhang kann I. als das Vorhandensein anderer Texte in einem aktuellen Text bzw. der Verweis darauf begriffen werden. Aus postmoderner Perspektive geraten dabei vor allem die Techniken des Zitats und des Samplings ins Blickfeld. Welsch warnt jedoch vor neo-historischen Tendenzen, die wahllos ein Potpourri von Vergangenem nebeneinander setzen. Sein Ideal ist das der Mehrsprachigkeit, in der die beteiligten Teile ohne eine Metasprache, die es ohnehin nicht mehr in postmoderner Vorstellung gibt, miteinander kommunizieren, "so daß man ein Älteres neu sagen und erfassen lernt" (Welsch 1997: S. 105).

Auf dem Album *The Beatles* der →Beatles können intertextuelle Verweise bei dem Song *Glass Onion* ausgemacht wer-

den. Allerdings ist hier der Kosmos auf das eigene Œuvre beschränkt, während bspw. bei *Back in the U.S.S.R.* im Titel sowie inhaltlich auf einen Song von Chuck Berry – *Back in the USA* (1959) – hingewiesen, musikalisch durch pastiche-artige Übernahme des Beach-Boys-Harmoniegesangs sowie durch textuelle Zitate aus dem Jazzstandard *Georgia on my mind* von Hoagland Howard 'Hoagy' Carmichael und Stuart Gorell der Kontext erweitert wird. Durch den technologischen Fortschritt wurde der Sampler als Musikinstrument interessant. Er erlaubt dem Musiker, 'verbraucht' geglaubtes Material in einen neuen Zusammenhang zu setzen. Beispielhaft hier das Album *Paul's Boutique* der Beastie Boys, auf dem durch Samples (vom Tischtennispiel bis zur französischen Radiomoderatorin) auf außermusikalische Kontexte verwiesen sowie durch direkte musikalische Zitate eine Offenlegung der Einflüsse erreicht wird. Bei →Robbie Williams' Album *I've been expecting you* ist die Verweis-kette der CD-Gestaltung in beide Richtungen zu verfolgen: Sie spielt einerseits auf das *Weißes Album* (1968) der →Beatles und Metallicas sog. *Schwarzes Album* (1991) an, wird andererseits selber zum

Verweisobjekt bei der Umschlaggestaltung von B. v. Stuckrad-Barres Buch *Black Box*.

Lit.: Engelmann, Peter (Hg.) (1990): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Mit einer Einführung herausgegeben von Peter Engelmann. Stuttgart: Reclam; Schiwy, Günther (1985): *Poststrukturalismus und 'Neue Philosophen'*. Reinbek: Rowohlt; Stuckrad-Barre, Benjamin von (2000): *Blackbox. Unerwartete Systemfehler*. Köln: Klepenheuer & Witsch; Welsch, Wolfgang (1997): *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag (5. Aufl.).
Disk.: Beastie Boys (1989): *Paul's Boutique*; Beatles, The (1968): *The Beatles*; Berry, Chuck (1959): *Back in the U.S.S.R.*; Metallica (1991): *Metallica*; Williams, Robbie (1998): *I've been expecting you*.

Ironie: Der Abschied von eindeutig Festgelegtem, wie es für die →Moderne charakteristisch ist, wird in der →Postmoderne von I. begleitet. Nach Diederichsen (2000: S. 46) wird I. als "Modus öffentlicher Rede" heutzutage in drei Formen eingesetzt: "Ironie I" nennt er die Form der Rede, in der das Gegenteil von dem gesagt wird, was man glaubt. "Ironie II" ist die von Optimismus geprägte Form, in der nicht an das geglaubt wird, was man sagt, sondern immer ein besseres Wissen bzw. Vokabular erwartet. Diese Form ist deshalb eine

optimistische, weil sie Veränderung antizipiert. "Ironie III" ist dagegen für Diederichsen die gegenwärtig vorrangige Form der I., in der man das meint, was man sagt, aber "das nicht ganz so ernst". Sie ist von Pessimismus durchzogen, der die Resignation vor der Unmöglichkeit politischen Handelns angesichts der Endgültigkeit der Zustände ausdrückt.

Allen drei Formen gemeinsam ist die grundsätzliche Eigenschaft von I., beim Gegenüber das Gefühl von Irritation (und somit erhöhter Aufmerksamkeit) zu erzeugen. Da keine Eindeutigkeiten und Wahrheiten mehr verkündet werden, ist die Beurteilung dieser Aussagen unvorhersehbar. →Robbie Williams' Imagekonstruktionen, Aufnahmen und Auftritte sind von I. durchzogen. Man lacht zwar gemeinsam mit dem Künstler, dennoch ist zugleich eine Form von Distanzierung darin enthalten, denn das Publikum kann sich nie im Klaren darüber sein, wann und womit es Williams wirklich ernst meint; pathetische Balladen werden live zu Punkversionen oder emotionslos präsentierten Mit-singspielchen. Hinter dieser Art der I. – nach Diederichsen "Ironie I" – verbirgt sich ein Versteckspiel, in dem die reale Person Robbie Williams ver-

schwindet. Das Objekt Robbie Williams ist weiterhin präsent, das Subjekt hinter den Scherzen nicht mehr zu fassen.

Lit.: Diederichsen, Diedrich (2000): Die Leute woll'n, daß was passiert. Wege aus der Ironiefalle: Für eine Wiedergeburt des Politischen aus dem Ungeist der Freizeitkultur. In: FAZ vom 13. Oktober, S. 46; Weitholz, Arezu (2000): Ich ist ein Wanderer. Mit jedem Scherz näher an die Grenze: Der ehemalige 'Take-That'-Sänger stellt in Köln sein neues Album vor. In: SZ vom 22. August, S. 16.

Künstlerbild: In Anlehnung an Frith (1988) kann in der Pop- und Rockmusik nach dem Ende der Punk-Hochphase eine Veränderung in der Bewertung der Begriffe 'Rock' und 'Pop' festgestellt werden. Diese, von der englischen Musikpresse als 'pop sensibility' etikettierte Umwertung lehnt das überkommene 'romantische' K. der Rockmusik ab und etabliert ein neues Verständnis des Popmusik-schaffenden Künstlers. Neue Verfahren wie →Pastiche, Juxtaposition oder Doppelkodierung werden in den Entstehungsprozess integriert, der darüber hinaus (bspw. durch selbstreferentielle Verweise) offen dargelegt und entmystifiziert wird. Neben einer derart gestalteten →Künstlichkeit beinhaltet dieser Typus eine neue Einstellung des Künstlers zur Kommerzialisierung seiner Musik.

Das verschämte Eingestehen der Prosperität einer romantisch verklärten Rockmusik findet in den 1980er Jahren für viele ein Ende, wirtschaftliche Interessen werden offener bekundet.

Beispielhaft sei auf die →Pet Shop Boys und →D. Bowie verwiesen. An →Robbie Williams kann diese neue Einstellung exemplifiziert werden. Williams schätzt sich selber (wie üblich von →Ironie durchtränkt) als "großer Entertainer" ein, der offen zugibt, von seinen Vorbildern "alles geklaut" zu haben (Fanning 2000: S. 64). Die arbeitsteilige Produktionsweise 'seiner' Musik ist ein offenes Geheimnis; das bisherige K., welches auf Autorenschaft und Kreativität beruhte, wird fallengelassen: Der *Rolling Stone* schreibt über Guy Chambers, den Produzenten, 'Co-Autor' und Gitarristen: "Die menschliche Jukebox. Effektiver als Chambers hat noch selten jemand Songs erfunden und produziert" (Willander 2000: S. 83). Den kommerziellen Aspekt der Musik sowie deren Intention kommt in dem Song *Rock DJ* (2000) zum Ausdruck: "Pimpin' (im Sinne von 'sich anbieten'; 'pimp' ist ein amerikanischer Slangausdruck für einen Strichjungen) ain't easy, but if you're selling it, it's alright." Dieses

neuartige K. stellt die Kritik zu Williams' erstem Solo-Album (1997) heraus: "Robbie als Bauchrednerpuppe, keine Identität, viel Schwung. 'Let me entertain you' lautet das Motto, Dank an George Michael. Ein Zitatenschatz. (...) Anders formuliert: Pop, wie er sein muß" (Willander 1997: S. 116).

Lit.: Fanning, Dave (2000): Bad Boy makes good (= Interview mit Robbie Williams). In: *Rolling Stone* (BRD), September, S. 62-67; Frith, Simon (1988): Music for pleasure: Essays in the Sociology of Pop. Cambridge/Oxford: Polity Press; Uslar, Moritz von (1994): 'Wir haben prima Laune. Aber wir sind nicht geisteskrank' (= Interview mit den Pet Shop Boys). In: *SZ-Magazin* vom 21. Januar, S. 18-22; Willander, Arne (1997): Robbie Williams. 'Life thru a lense' (= Kritik der CD). In: *Rolling Stone* (BRD), Oktober, S. 116; ders. (2000): Robbie Williams. 'Sing when you're winning' (= Kritik der CD). In: *Rolling Stone* (BRD), September, S. 83f. Disk.: Williams, Robbie (2000): *Sing when you're winning*.

Künstlichkeit: In postmoderner Ästhetik ist K. als Gegenpol zu einem in der Rockmusik v.a. in den 60er und 70er Jahren, aber auch heute noch stark verbreiteten Kunstverständnis zu sehen, das auf einer Deutung von Authentizität als künstlerischer, politischer und sozialer 'Echtheit' und Ehrlichkeit basiert und in dem das Ideal des subjektiven Ausdrucks eine zentrale Rolle

spielt. Beeinflusst von Pop-Art und Dada brachen Musiker wie Roxy Music, →David Bowie, Kraftwerk, z.T. auch schon die →Beatles, insbesondere aber die Vertreter des →Punk und New Wave mit diesen 'romantischen' Idealen, indem sie sich offen und übersteigert zu Ruhm, kommerziellen Absichten, Theatralik und der Unnatürlichkeit ihrer besonderen Rolle bekannten.

Neben solchen Imagefragen (→Künstlerbild), wie sie auch die →Pet Shop Boys im Sinne der K. lösten, zeigt sich K. auch in der postmodernen Musik selbst. Durch Zitate, →Pastiche, Selbstreferenzen, →Ironie, →Intertextualität und die Aufdeckung des Arbeitsprozesses wird die Illusion des organischen Ganzen, der 'großen' Kunst und der Originalität des Autors weitestmöglich dekonstruiert. Aus dem →Werk wird ein auf vielfältige Art zu deutender Text, der sich bewusst als künstlich Gemachtes präsentiert. Als Extrembeispiel für Image- und musikalische K. ist *Love Missile F1-11* von Sigue Sigue Sputnik (1986) anzusehen (weitere Bsp. s. →Beatles, →Bowie u. →Williams.). Auch die völlige Vernachlässigung des Emotionalen etwa bei Kraftwerk oder im New Wave sowie dessen manierierte Übersteigerung wie

häufig bei Roxy Music sind im Sinne einer bewussten K. zu deuten.

Disk.: Sigue Sigue Sputnik (1986): *Flaunt It*.

Moderne: Ohne den Rekurs auf die M. ist Postmoderne nicht zu verstehen. Doch ist der Begriff der M., auf den sich Theoretiker der Postmoderne berufen, keineswegs einheitlich. Überzeugend erscheint Welschs Ansatz, welcher Postmoderne als "eine über ihre Selbstbeschränkungen und Rigorismen hinausgehende Moderne" versteht (Welsch 1997: S. 106). Demnach steht Postmoderne allenfalls einer M. im Sinne von Neuzeit (beginnend mit Descartes' neuartigem Aufbau der gesamten Philosophie) entgegen, die von dem Zwang zur Innovation sowie der Radikalität und Universalität ihres Anspruchs geprägt ist (ebd.: S. 65-72). Sie korrespondiert dagegen in vielen Punkten mit (hoch-)moderner Kunst und Wissenschaft des 20. Jahrhunderts, wobei sie gegen die in der M. zwangsläufig eintretende Vereinheitlichung → Pluralität setzt und die esoterisch und elitär bleibenden Ergebnisse der M. popularisiert, in den Alltag überträgt. Besonders problematisch und weitgehend unbeantwortet ist

die Frage nach einer M. im Bereich der Populärmusik, deren Wesen der M. in mancherlei Hinsicht prinzipiell widerspricht. Nach Adornos modernem Kunstverständnis kann Popmusik bspw. schon aufgrund ihrer engen Verwebung mit wirtschaftlichen Interessen ('Kulturindustrie') keine Kunst der M. sein (vgl. Adorno 1970: S. 335). Zwar weisen einige Autoren auf Bezüge von Popmusikern zu avantgardistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts wie Dada, Situationismus oder Pop-Art hin (vgl. Henry 1984, Marcus 1989), doch können gerade diese in gewisser Hinsicht wiederum als Vorboten des Postmodernen gelten (vgl. Welsch 1997: S. 193). So gibt es in der Geschichte der Populärmusik zwar zahlreiche kurzfristige innovativ, radikal und universalistisch auftretende Moden, eine generelle moderne Leitendenz aber lässt sich nicht feststellen; sie "bleibt von der Moderne im Grunde unberührt" (Dahlhaus 1985: S. 157). Vielmehr erscheint Pop- und Rockmusik zunehmend von einer Pluralität der Stile und dem Überschreiten von Grenzen (v.a. zwischen → Hoch- und Populärkultur) geprägt, so dass sie einem weit gefassten Begriff von Postmoderne generell ent-

spricht, ohne dass es deshalb überflüssig würde, spezifische Phänomene mithilfe eines konkreteren Postmoderne-Begriffes zu verstehen. So nimmt die Popmusik eine Sonderrolle innerhalb der postmodernen Kunst ein; anders als etwa die Architektur folgt sie keiner Korrekturbewegung gegen die eigene moderne Vergangenheit, sondern einer gesamtgesellschaftlichen Strömung.

Lit.: Adorno, Theodor W. (1970): Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp; Dahlhaus, Carl (1985): Postmoderne und U-Musik. In: *Österreichische Musikzeitschrift*, 4, S. 154-159; Henry, Tricia (1984): Punk and Avant-Garde Art. In: *Journal of Popular Culture* 17 (4), S. 30-36; Marcus, Grell (1989): *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press; Manuel, Peter (1995): *Music as symbol, music as simulacrum. Postmodern, pre-modern and modern aesthetics in subcultural popular music*. In: *Popular Music* 14 (2), S. 227-239; Welsch, Wolfgang (1997): *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag (5. Aufl.).

New Wave: → Punk

Oberfläche: Die Betonung der O. in der postmodernen Kunst hängt eng mit der Konzeption des → Erhabenen und der beabsichtigten Wirkung eines Werks zusammen. 'Surface matters', ein Schlagwort der Postmoderne-Diskurse, drückt das Dilemma der Unverstan-

denen aus. Denn es geht nicht um die Oberflächlichkeit, mit der oft über → Postmoderne und deren Inhalte geschrieben wurde, sondern um die Wirkung der O. Da das Stück, eine Ansammlung verschiedener Texte und Bedeutungen, sich einem totalen Verständnis widersetzt (→ Erhabenes), verlagert sich die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die O., deren Gestaltung zunehmend wichtiger wird.

Es fällt auf, dass die Form ins Zentrum des Interesses rückt. Beispielsweise wird bei Roxy Music die Reimform des Songs *Do the strand* gewahrt, Inhalt und Bedeutung indes verweigern sich jeder Sinnhaftigkeit. Daneben ist auch die Produktionsweise der Musik zur Betonung der O. wichtig. Vergleicht man die Kritiken von Madonna (2000), erscheint es, als sei der Beitrag von Produzent Mirwals genauso wichtig wie der Madonnas und der Sound der Produktion sei beinahe gleichzusetzen mit der Wirkung der Musik, da nahezu keine textlichen Inhalte rezensiert werden. In der Besprechung von → Williams (2000) erkennt Obst (2000: S. 58): "Man könnte diese Musik ohne weiteres für groß halten. Dabei klingt sie nur so." Von marktwirtschaftlicher Seite betrachtet wäre von Produkt-

optimierung zu sprechen, aus ästhetischer Sicht muss jedoch vermerkt werden, dass es sich hierbei um ein verändertes →Künstlerbild handelt, basierend auf einem neuen Verständnis des Verhältnisses von Kunst und Kommerzialität.

Lit.: Lyotard, Jean-Francois (1979): *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Dt. (1982): *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Bremen: Impuls & Association; Obst, Andreas (2000): Lennon und Fußball. Robbie Williams erkennt sich. (= Kritik des Albums *Sing when you're winning*) In: *FAZ* vom 8. September, S. 58; Willander, Arne (2000): Madonna. *Music* (= Kritik der CD). In: *Rolling Stone* (BRD), Oktober, S. 97f.
Disk.: Madonna: *Music* (2000); Robbie Williams: *Sing when you're winning* (2000).

Pastiche: Zwei in der Diskussion oft genannte Merkmale postmoderner Kunst sind P. und Parodie. Es gilt jedoch, sie streng voneinander zu trennen. Jameson (1984: S. 65) beschreibt P. als eine Kunst der Imitate, deren Original entschunden ist, bzw. – in weiterem Sinne – als Sprechen in einer toten Sprache oder als Aufsetzen einer Maske. Musikalisch lässt P. sich als Übernahme eines Stils erklären, der auf persönliche Hinzufügungen verzichtet. Beispielsweise ist das Stück *Angels* (1997) von →Robbie Williams als der beste

Elton-John-Song bezeichnet worden, den dieser nie geschrieben hat (Weitholz 2000: S. 16).

Parodie hingegen ist der in der →Moderne verwendete Umgang mit dem Original, der Kritik ausübt. Beispielsweise ist der Song *Supreme* (2000) von →Robbie Williams eine Parodie des Songs *I will survive* von Gloria Gaynor. Es werden annähernd identische Textzellen auf die Harmoniefolge des Originals gesungen, in übertriebener Phrasierung erklingt die von Streichern gespielte Melodie. Dies geschieht jedoch in einem Gestus der →Künstlichkeit, der die Intention von *Supreme* offenlegt. Interessanterweise scheint der parodierende Charakter des Songs geradezu ein Erfolgsstimulus für seine internationalen Hitparadenplatzierungen zu sein.

Nicht unerwähnt bleiben sollte in diesem Zusammenhang auch der Begriff der Bricolage, der 'Bastellei'. Er geht zurück auf Lévi-Strauss (1973), der ihn als eine 'Wissenschaft des Konkreten' beschreibt. Bricolage wird als die Art bezeichnet, mit der Naturvölker auf die Welt um sie herum reagieren und auf der Basis eines gemeinsamen (Mythen-)Systems eine Antwort improvisieren, mit deren Hilfe sie die Welt für sich zufrieden-

stellend erklären können. Die grundlegenden Elemente eines Mythos können in immer neuen Kombinationen neue Bedeutungen erzeugen. Clarke (1998) führte eine Untersuchung über den Mode-Diskurs durch, Hebdige (1979) übernahm das Bricolage-Konzept zur Beschreibung subkultureller Strategien.

Lit.: Clarke, John (1998): Stilschöpfung. In: Kemper, Peter u. Langhoff, Thomas u. Sonnenschein, Ulrich (Hg.): 'but I like it'. Jugendkultur und Popmusik. Stuttgart: Reclam, S. 375-392; Hebdige, Dick (1979): *Subculture. The meaning of style*. London/New York: Routledge; Jameson, Frederic (1984): Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. In: *New Left Review* 146, S. 53-92, [dt. unter dem Titel *Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*. In: Huyssen, Andreas u. Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek: Rowohlt, S. 45-102]; Lévi-Strauss, Claude (1973): *Das wilde Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp; Weitholz, Arezu (2000): Ich ist ein Wanderer. Mit jedem Scherz näher an die Grenze: Der ehemalige Take-That-Sänger stellt in Köln sein neues Album vor. In: *SZ* vom 22. August, S. 16.
Disk.: Gloria Gaynor: *I will survive – The very best of* (1993); Robbie Williams: *Life thru a lense* (1997), *Sing when you're winning* (2000).

Pet Shop Boys: Die P. sind heute als Prototyp einer neuen Art von Popgruppen anzusehen, denen die Verbindung von weltweitem kommerziellen

Chart-Erfolg und (später eingetretener) hoher Kritikerakzeptanz gelang. Sie stehen damit paradigmatisch für den durch Frith (1988: S. 462) beschriebenen Wechsel ästhetischer Leitendenzen von der als romantisch beschreibbaren 'rock sensibility' zur postmodern zu nennenden 'pop sensibility' (s. auch →Künstlerbild). Charakteristisch ist dabei vor allem die Konstruktion der Authentizität: Während die Rockkritik kommerziell orientierter Popmusik generell jede künstlerische, politische und soziale 'Echtheit' absprach und traditionelle Rockbands sich gerade über diese Faktoren – vorgebliche Unabhängigkeit vom Markt, persönlicher Ausdruck von Emotionen, Verwurzelung in einer Subkultur – definierten, haben einige Popgruppen seit dem "Great Rock and Roll Swindle" des Punk provokativ ihre →Künstlichkeit und Kommerzialität herausgestellt – und gerade auf diese Art wiederum Ehrlichkeit für sich in Anspruch genommen.

Abgesehen von Musik (ironischer Pathos, Manierismus, →Oberfläche) und Songtexten (ironischer Umgang mit 'großen Gefühlen', z.B. Rent-1987) haben die P. vor allem in Interviews solche gängigen Ideologien und Klischees kritisiert: "Ein

neues Stück entsteht, wenn Chris Lowe und ich zusammensitzen und eine Tasse Tee trinken, und das passiert fast jeden Tag. Wir schreiben Hits. Wir machen Popmusik. Die Pet Shop Boys soll man im Radio hören. Vier von bisher sechs Pet-Shop-Boys-LPs gingen in England auf Platz eins der Charts. 16 von bisher 20 Singles platzierten sich in den Top ten. Darum geht es" (Neil Tennant in Uslar 1994: S. 22).

Lit.: Uslar, Moritz von (1994): "Wir haben prima Laune. Aber wir sind nicht geisteskrank" (= Interview mit den Pet Shop Boys). In: *SZ-Magazin* vom 21.01., S. 18-22.

Disk.: *Actually* (1987), *Discography – The Complete Singles Collection* (1991).

Pluralität: Eines der Grundmerkmale der →Postmoderne ist die zugrundeliegende P. Mit dem Ende der Meta-Narrationen, wie sie Lyotard konstatiert hat, ist ein heterogenes Nebeneinander differenter Wissensformen, Lebensentwürfe und Handlungsmuster entstanden. Dieser Zustand wird von Welsch (1997: 5) als 'radikale P.' bezeichnet: "Die Postmoderne ist diejenige geschichtliche Phase, in der radikale Pluralität als Grundverfassung der Gesellschaften real und anerkannt wird und in der daher plurale Sinn- und Akti-

onsmuster vordringlich, ja dominant und obligat werden". Der 'Pluralismus', die zu beobachtende quantitative Anhäufung von Verschiedenem, gewinnt daher erst durch P. eine inhaltliche Qualität. Dies hat zur Folge, dass Stilpluralismus, ein Grundmerkmal des feuilletonistischen Postmoderneverständnisses, dann erst über eine bloße Aufzählung von Stilen hinausgelangt, wenn P. als inhaltliches Kriterium den Sinn enthüllt und somit Beliebigkeit ausgeschlossen wird.

In der Pop- und Rockmusik ist eine Zunahme von P. zu beobachten. Beispielsweise waren die vier ersten Alben der →Beatles jeweils stilistisch einheitlich, danach begann die Gruppe, auf einem Album mehrere Genres bzw. Stile nebeneinander zu stellen (engl. 'juxtaposition'). →David Bowie dagegen wechselte von einem Album zum nächsten den Stil der Musik. Heute werden in einem Song die verschiedensten Stile miteinander kombiniert (z.B. Bloodhound Gang: *Mope*-1999), was schließlich sogar zum Entstehen eines eigenen Genres führte, dem Crossover. Daneben kann ebenfalls ein erhöhter Pluralismus festgestellt werden. Beispielshaft sei auf die verschiedenen etikettierten Billboard-

Charts hingewiesen oder die Versuche des Plattenhandels, die Masse des Angebots in Rubriken zu katalogisieren.

Lit.: Lyotard, Jean-Francois (1979): *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Dt. (1982): *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Bremen: Impuls & Association; Mischke, Jörg (1992): *Der Pluralismus der ästhetischen Erfahrung oder: Wie postmodern ist populäre Musik?*. In: *PopScriptum. Beiträge zur populären Musik* 1, S. 89-95; Welsch, Wolfgang (1997): *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag (5. Aufl.).

Disk.: Bloodhound Gang (1999): *Hooray for Boobies*.

Posthistoire: →Postmoderne.

Postmoderne: Der Begriff der P. wurde im Wesentlichen von den Schriften Fiedlers (1969), Jencks' (1975), Lyotards (1979) und Welschs (1997) geprägt. Nach erstem sporadischen Auftreten wurde er zunächst in der Literaturkritik ausgebildet, dann in die Architektur-Theorie übertragen (Jencks 1975). Seit den frühen 1980er Jahren wird der P.-Begriff zur Kennzeichnung allgemeiner gesellschaftlicher, wirtschaftlicher, politischer und vor allem künstlerischer Zustände und deren Verhältnis zur →Moderne genutzt. Zentrales Merkmal der P. – die allgemeine Ansicht nach *keine* neue Epoche im Anschluss an die Moderne bezeichnen soll,

sondern in vielerlei Hinsicht das 'Projekt der Moderne' (Habermas 1981) fortführt – ist nach Welsch die →Pluralität, aus der sich alle weiteren Charakteristika ableiten lassen. War die →Moderne (verstanden nicht als Avantgarde des 20. Jh., sondern als Neuzeit) um Vereinheitlichung (etwa in Form von Meta-Narrationen) bemüht, so negiert die P. diesen Zwang zum Totalitarismus und setzt dagegen die Toleranz und das emphatische Plädoyer für ein Nebeneinander des Disparaten. Nicht Beliebigkeit ('anything goes') und Indifferenz, sondern das Nebeneinander von Verschiedenem, der 'Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen' gilt nach Welsch als Merkmal einer dezidiert optimistisch verstandenen P. In den Künsten realisiert sich P. a) im beständigen Versuch, die einstigen Grenzen und Tabus der Moderne zu überschreiten. Der Wunsch nach Innovation ist damit nicht aufgegeben, nur wird er nicht mehr durch Steigerung von Komplexität oder Ausdifferenzierung des Materials, sondern durch die Kombination des Bekannten, durch Zitieren von ehemals als 'verbrauchtes Material' Angesehenem erreicht. Das Wiederholungs-Tabu der Moderne wird damit gebrochen, Ver-

gangenes wird kreativ in einen neuen Kontext eingebunden. Bezugsstellen postmoderner Ästhetik finden sich b) in dem Stilmittel der Doppelkodierung und c) einem veränderten →Künstlerbild, das die zuvor verordnete Unvereinbarkeit der Gleichzeitigkeit von Kunst und Kommerzialität durchbricht. Der wirtschaftliche Aspekt von Kunst wird nicht länger negiert, sondern provokant offenbart. Von P. abzugrenzen sind Posthistoire und Poststrukturalismus. Erstere geht auf Arnold Gehlen zurück und ist eine pessimistische Gegenwartsdiagnose, nach der wir 'nach der Geschichte' leben. Es sind keine Innovationen mehr erwartbar, es wird lediglich altes und bekanntes Material ohne neue Impulse präsentiert. Fortschritt existiert nur bei institutionell-technischen Kräften, die kulturell-geistigen dagegen verbleiben im Stillstand. Poststrukturalismus hingegen begreift die Gegenwart als dominiert durch einen totalitären Diskurs, der sich in der Sprache manifestiert. Sein Ziel ist eine unausweichlich erscheinende Kulturrevolution, die durch subversives Sprechen und Schreiben sowie durch Diskurskritik und Diskursanalyse herbeigeführt wird. Vertreter des Poststrukturalismus sind Michel Foucault

und Roland Barthes. Eng mit diesem Theorem verbunden ist der Dekonstruktivismus des französischen Philosophen Jacques Derrida. Auch er versucht, einer totalitären Sprache andere Formen entgegenzusetzen. Poststrukturalismus und Dekonstruktion gemeinsam ist ein erweiterter 'Text'-Begriff, anhand dessen der Verweischarakter kultureller Äußerungen und somit deren →Inter textualität beschrieben wird. Die Diskussion um die P. hat sich nach ihrem Höhepunkt Mitte der 1980er Jahre in dem zurückliegenden Jahrzehnt merklich beruhigt. Dennoch sieht Welsch noch 1997 in der fünften Auflage seines Standardwerks – bei allem Bedauern über den unglücklich gewählten Begriff und der daraus entstandenen Konfusion in feuilletonistischen und wissenschaftlichen Debatten – die Inhalte als aktuell an.

Lit.: Engelmann, Peter (Hg.) (1990): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Mit einer Einführung herausgegeben von Peter Engelmann. Stuttgart: Reclam; Habermas, Jürgen (1981): Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. In: ders.: Kleine politische Schriften I-IV, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 444-464; Schiwy, Günther (1985): Poststrukturalismus und 'Neue Philosophen'. Reinbek: Rowohlt; Schnelder, Norbert (1996): Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoder-

ne. Eine paradigmatische Einführung. Stuttgart: Reclam; Welsch, Wolfgang (1997): Unsere postmoderne Moderne. Berlin: Akademie Verlag (5. Aufl.).

Poststrukturalismus: →Postmoderne.

Punk: Zwar weist Hebdige (1979) in der Mode und den Symbolen des P. Bricolage und →Pastiche nach, auch kennzeichnen Jameson (1984: S. 54) und Behrens (1998a: S. 45) P. als postmodern, doch finden sich in der P.-Musik selbst kaum Merkmale des Postmodernen. P. war nicht bestimmt von toleranter Pluralität, sondern hatte mit seinem umfangreichen 'Kanon des Verbotenen' stark ausschließenden Charakter. Die vergangene Popgeschichte und zeitgleiche Stile wurden nicht offen aufgenommen und integriert, sondern bis auf wenige Ausnahmen strikt abgelehnt, um mit universellem und radikalem Anspruch einen Neubeginn zu entwerfen. Somit erfüllt P. vielmehr Kategorien der →Moderne (vgl. Henry 1984, Marcus 1989). Auch postmoderne Mehrsprachigkeit oder Doppelkodierung sowie eine Annäherung von →Hoch- und Popularkultur widersprechen dem Wesen des P. geradezu und sind somit in der Musik etwa der Sex Pistols oder The Clash nicht zu erkennen.

P.-Musik ist selten maniert, distanziert oder ironisch, vielmehr direkt, eindeutig, 'ehrlich' und atavistisch. Die Künstlichkeit von →Bowie, Roxy Music oder Kraftwerk steht gerade im Zentrum der Kritik des P., dessen Botschaft meist als authentische subjektive Aussage verstanden werden soll. Weitab von jeder postmodernen Betonung des Oberflächlichen und Ironischen, fern von der Negation jeglichen Sinns, sondern geleitet von einem (neuzeitlichen) Glauben an eine bessere Welt ist auch der teilweise stark politische Aspekt einiger Gruppen (The Clash, *Rock against Racism*-Festivals). Allerdings kann P. als entscheidender Wendepunkt im Hinblick auf das Authentizitätsverständnis in der Pop- und Rockmusik angesehen werden. Durch Künstler wie Malcolm McLaren und die zahlreichen Art School-Besucher aus dem P.-Bereich (vgl. Frith u. Horne 1987: S. 130-133) fanden Kunstvorstellungen aus dem Bereich der Pop-Art und damit des Postmodernen Einzug in den P.: Das Ausnutzen des kritisierten kapitalistischen Systems zu eigenen (mitunter subversiven) Zwecken, die Aufhebung der Kluft zwischen Star und Publikum, 'Do-It-Yourself'-Ideologie sowie die Höherbewertung von

Image und künstlerischem Konzept bei *einigen* Vordenkern/Protagonisten des P. Diese avancierten Kunstideen fanden allerdings schon zuvor im Glam und im an den P. anschließenden New Wave massenwirksamere Verbreitung in radikalerem Ausmaß. Anders als P. ist New Wave auch weniger eindeutig ästhetisch zu definieren. Die für das Postmoderne charakteristische Überschreitung stilistischer Grenzen erfolgte erst hier im großen Umfang, so dass etwa die Unterscheidung von Pop und Rock hier nutzlos wird. Wie zuvor entwickelte postmoderne Stilmittel von New Wave-Künstlern wie Talking Heads, Elvis Costello, The Jesus and Mary Chain, Human League oder Scritti Politti angewandt und erweitert wurden, beschreiben Brackett (1995: 165-171, 198), Oberschelp (1991) und Mitchell (1989: 276-286).

Lit.: Brackett, David (1995): *Interpreting Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press; Henry, Tricia (1984): Punk and Avant-Garde Art. In: *Journal of Popular Culture* 17 (4), S. 30-36; Jameson, Frederic (1984): Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. In: *New Left Review* 146, S. 53-92, (dt. unter dem Titel Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: Huyssen, Andreas u. Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek: Rowohlt, S. 45-102); Manuel,

Peter (1995): Music as symbol, music as simulacrum. Postmodern, pre-modern and modern aesthetics in subcultural popular music. In: *Popular Music* 14 (2), S. 227-239; Greil Marcus (1989): *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*. Cambridge (Harvard University Press); Mitchell, Tony (1989): Performance and the Postmodern in Pop Music. In: *Theatre Journal* 41 (3), S. 273-292; Oberschelp, Jürgen (1991): Das Ende der Welt. Vom Verschwinden der Kunst in der Popmusik. In: *Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken*, 9, S. 903-915.

Werk: "Die Postmoderne beginnt dort, wo das Ganze aufhört" (Welsch 1997: S. 39), und in diesem Sinne wird der herkömmliche Werkbegriff, über dessen Anwendung auf die Populärmusik bislang ohnehin keine Einigkeit herrscht (vgl. z.B. Tagg 1998), in als postmodern verstandener Kunst bewusst in Frage gestellt. Das W., verstanden als schriftlich oder akustisch aufgezeichnetes, sinnvoll gegliedertes, organisches Ganzes mit klar bestimmbar und bewusst gestaltetem Anfang und Ende, stellt in der auf Pluralität unterschiedlicher Rezeptionsmöglichkeiten bedachten Postmoderne (vgl. Behrens 1998: S. 44f.) einen Anachronismus dar. Doch faktisch ist die Dekonstruktion des Werkes keineswegs so weit fortgeschritten, wie die Theorie vermuten lässt. Nur die wenigsten

Popsongs oder -LPs sind betont fragmentarisch, das von der Postmoderne negierte Ideal der Einheit wird in Pop- und Rockmusik nur selten angetastet.

Insbesondere in Tanzorientierter Musik aber (von Dub über Disco und Techno bis in den Mainstream), finden sich postmoderne Kriterien. Entgegen dem konventionellen W.-Ideal ist das Kunstschaffen des DJs auf reine Gegenwartserfahrung und somit auf Vergänglichkeit angelegt. Wird diese Musik im Studio produziert, so bestehen in der Regel verschiedene Fassungen und Remixes – v.a. seit Einführung der Maxi-Single – gleichberechtigt nebeneinander. Die Frage nach dem Original verliert ebenso an Relevanz wie die Entscheidung über die Autorschaft (vgl. etwa Bowie 1996). Weiterhin verliert die W.-Idee durch postmoderne, gegen das Ideal des Organischen gerichtete Stilmittel wie Selbstreferenz oder Zitat an Bedeutung.

Lit.: Behrens, Roger (1998): Ton Klang Gewalt. Texte zu Musik, Gesellschaft und Subkultur. Mainz: Neumann; Tagg, Philipp (1998): 'The work': an evaluative charge. Paper for symposium on 'The musical work'. Department of Music, University of Liverpool, 21.09.1998, Online-Veröffentlichung unter: <http://www.theblackbook.net/acad/tagg/articles/workdef1.pdf>,

Stand: 11.11.2000; Welsch, Wolfgang (1997): *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag (5. Aufl.). Disk.: Bowie, David (1996): *Hallo Spaceboy* (Remix by The Pet Shop Boys).

Williams, Robbie (*1974): W. wurde als Mitglied der Gruppe Take That bekannt. 1995 trennte sich die Formation von W., nachdem er durch ein dem Boygroup-Image nonkonformes Verhalten aufgefallen war. Seither veröffentlichte er drei Alben unter seinem Namen. Schon auf (1997) ist die Musik gekennzeichnet durch den Einsatz zahlreicher postmoderner Stilmittel wie Zitat, Doppelkodierung, →Ironie und →Künstlichkeit. Anstatt aber Versatzstücke der sog. Hochkultur zu integrieren, greift W. auf Künstler der 'popmusikalischen Hochkultur' zurück: →The Beatles, Queen, The Who. Die Adaption der Personalfile ist allerdings nicht bloß epigonal, sondern durchaus mit Ironie durchsetzt; bspw. ist *Old before I die* (1997) ein hedonistischer Verweis auf *My Generation* (1965) von The Who. Diese musikalischen wie semantischen Doppelkodierungen mögen zu einem beträchtlichen Teil zur großen Resonanz von W.s Musik beigetragen haben. Neben der Berichterstattung in Teenagermagazinen lassen sich mitt-

lerweile Kritiken in überregionalen Tages- und Wochenzeitungen finden (bspw. Obst 2000 u. Weitholz 2000). Generell ist zu beobachten, dass W. →Ironie als bevorzugte Form seines Auftretens nutzt. Sie ist wichtiger Bestandteil des in den Medien kolportierten →Künstlerbildes, da er sie einsetzt, um Irritationen zu erzeugen und sich nicht auf eine Rolle festlegen zu müssen: "Ich will gar nicht, dass die Leute sagen: 'Das ist Robbie Williams'. Ich will, dass sie fragen: 'Ist das Robbie Williams?'" (W. in Weitholz (2000): S. 16). Dieses Offenlassen der Deutung unterstützt W. durch häufigen Imagewechsel, bspw. vom rauffreudigen Trunkenbold zum Gentleman. Im Booklet von (2000) erscheint er in 67 verschiedenen Rollen (mittlerweile hat die Desorientierungsstrategie W.s ein derartiges Ausmaß angenommen, dass die Boulevardpresse sogar über seine sexuelle Orientierung spekuliert). Bezeichnend für W. ist, dass Eindeutigkeiten für gar keinen Bereich mehr existieren. So ist – anders als bei →The Beatles, →Bowie oder den →Pet Shop Boys – sein Anteil am Entstehungsprozess der Musik äußerst unklar, wenn er z.B. das aktuelle Album seinem Produzenten, Gitarristen und

'Co-Autoren' Guy Chambers mit den Worten widmet: "To Guy Chambers, who is as much Robbie Williams as I am." Hier tritt die →Künstlichkeit der Inszenierung plakativ hervor, die sich ebenso in der Musik nachweisen lässt: der Manierismus auf *Angels* (1998), die Betonung der →Oberfläche auf *Rock DJ* (2000) oder das Spiel mit Zitaten, Selbstreferentialität und →Pastiche bei *Let me entertain you* (1997).

Lit.: Obst, Andreas (2000): Lennon und Fußball. Robbie Williams erkennt sich. (= Kritik des Albums *Sing when you're winning*) In: FAZ vom 8. September, S. 58; Weitholz, Arezu: Ich ist ein Wanderer. Mit jedem Scherz näher an die Grenze: Der ehemalige Take-That-Sänger stellt in Köln sein neues Album vor. In: SZ vom 22. August, S. 16. Disk.: Robbie Williams: *Life thru a lense* (1997); *I've been expecting you* (1998); *Sing when you're winning* (2000); The Who (1965): *My Generation*.

Zitat: →Intertextualität.

Abstract

Since its beginning in the late Fifties postmodern discussion has extended on several forms of cultural production like architecture or fine arts. In Germany, musicology has used some of its thoughts on the avantgarde-music of the latter Twentieth Century, popular music research however has rejected its application. It is the opinion of the authors that postmodern theory is a useful tool for the comprehension of current popular music as it helps to set clear some of the aesthetic strategies of the musicians. In this paper central topoi of the postmodern discourses are commented upon some examples of pop and rock music. The very special form was chosen as it illustrates some of the postmodern categories, e.g. fragment, surface, pastiche, plurality or the work. Underneath the surface it also reveals another theme of postmodern discussion: Irony.